

Claude Zilberberg

Semiótica de la dulzura

Nota previa. La idea de este texto se me ocurrió en el Perú, cuando en el Seminario sobre Semiótica Tensiva, organizado por la Universidad de Lima en setiembre de 1998, hacía el análisis de un poema de Guillevic: "L'eau douce". Presenté este estudio en diciembre del mismo año en el Seminario Intersemiótico de París, y fue después cuando me di cuenta de que mi análisis hacía contrapeso al estudio de la *cólera*, realizado hace algunos años por A.J. Greimas, que sigue siendo un modelo, si bien mi análisis está conducido con una mentalidad diferente. El análisis de Greimas se rige por la primacía de la *narratividad*, el mío da prioridad a la *prosodia*. Sin embargo, esta diferencia, visible a primera vista, no es la más importante. Lo que me parece personalmente importante, aunque puedo equivocarme, es la forma de llegar a la identificación de los *semas*: en lugar de extraerlos de la fenomenología de la percepción, los semas (= "partículas elementales") son identificados aquí en virtud de una decisión que consiste en enlazar la *intensidad* y la *extensidad* por medio de relaciones precisas. Otro aspecto que me parece interesante es el que permite apreciar que la *retórica* no está "fuera" del sistema, sino, de lleno, en el "centro" mismo del sistema. Pero estoy seguro de que esos diferentes aspectos no escapan a la sagacidad del lector (comunicación personal). El traductor.

*On goûte une douceur extrême à
réduire, par cent hommages, le coeur
d'une jeune beauté*

MOLIÈRE*

[Se siente una extrema dulzura al
rendir con mil atenciones el corazón
de una joven belleza]

1. Antecedentes

Greimas citaba con gran satisfacción el dicho de un militar de antaño: “¡Soy su jefe, por eso los sigo!”. El análisis riguroso de este microdiscurso daría lugar, sin mucha dificultad, a una semiótica de la ilusión, del simulacro, del entrenamiento, la cual marcaría los límites de la semiótica de la acción que desde hace largo tiempo viene definiendo lo “semióticamente correcto”. Y de hecho, si se examina la “continuidad” de la semiótica—el término “devenir” es demasiado fuerte o prematuro—, es fácil de advertir que lo *narrativo*, lo *modal*, lo *aspectual*, lo *tensivo* han sido sucesivamente, los términos-consigna de la semiótica; primero, blandidos; luego, si no abandonados, al

* Molière, Juan Bautista Poquelin, llamado. *Don Juan* I, 2.

menos potencializados como *adquisiciones*, en la medida en que una disciplina que no los “segregase”, no merecería la menor atención. Creemos, aunque sin estar totalmente seguros, que ése era el pensamiento, o la reserva mental, que alejaba a R. Barthes de la *cientificidad*, como si hubiera temido menos el fracaso que el éxito relativo.

Hoy en día es lo *semiósico*, la semiosis, lo que tiende a convertirse en *la* cuestión prioritaria y simultáneamente oscura de la semiótica: la *semiosis*, es decir, la junción de *tal* plano del contenido con *tal* plano de la expresión, y no *del* plano del contenido y *del* plano de la expresión. Dicho de otro modo, la semiótica se emancipa de su disciplina de referencia: la lingüística, en la que esta cuestión no se plantea o no se sigue planteando ya. Al contrario, en la semiótica constituye una cuestión abierta, como si el ser del *sentido* dependiera, en buena cuenta, de las condiciones de su aparecer.

En relación con el campo discursivo, esas magnitudes se asumen por presuposición simple o recíproca: i) lo *narrativo* presupone lo modal; ii) lo *modal* y lo *aspectual* se presuponen recíprocamente en la medida en que el tránsito de lo imperfectivo a lo perfectivo exige al menos perseverancia y “una pizca” de moralidad, como cuando los adultos sermonean a los niños veleidosos machacándoles que “hay que acabar lo que se ha comenzado...”; pero la *modalidad* demanda la *aspectualidad* como su propia atestación, como plano de la expresión, pues lo imperfectivo exhibe tanto lo *ya* como lo *aún no*.

Para la semiótica, no se trata de cuestiones nuevas: son cuestiones prescritas que no sólo regresan al campo discursivo, propio de la semiótica, sino que pretenden ocupar el centro. En efecto, las llamadas estructuras profundas se proponían como *lógico-semánticas*; las estructuras semánticas eran califi-

cadadas como *afóricas* y *acrónicas*, de tal suerte que era la capacidad de la sintaxis la que resolvía, de forma un tanto providencial, su deficiencia constitutiva.

El punto de vista que nosotros preconizamos es *semiodiscursivo*, es decir, que se esfuerza por captar en conjunto la *semiosis* y el *discurso*, en la medida en que la salida del ámbito del discurso, lo que está fuera del discurso, no está a nuestro alcance. La interjección, el juramento rotundo y, “en el otro extremo”, el silencio —siempre situado— pertenecen con pleno derecho al discurso.

El lazo entre el plano del contenido y el plano de la expresión es, según una hipótesis fuerte, *arbitrario*; según la hipótesis débil, *factual*. Sea como fuere, siempre puede “des-hacerse”, es decir, que las coerciones tensivas pueden aplicarse a distintos planos de la expresión con la misma inspiración. Por ejemplo, es bien conocido que las prácticas amorosas y las prácticas culinarias se ven obligadas a elegir un *tempo*: rápido o lento, con una consecuencia insigne, a saber, que cocer o amar rápidamente no se compagina con cocer o amar lentamente. La enseñanza de Hjelmslev sobre este punto sigue vigente: es la *conmutación*, y sólo ella, la que revela lo *semiósico*, es decir, la posición de invariantes significativas en un determinado campo discursivo.

2. Esquemmatización de la dulzura

A diferencia del análisis sémico, más bien empírico, el procedimiento *esquemático* es premeditado. No deja de parecerse a los ejercicios de gramática con los que se abruma a los escolares; sin embargo, la razón de esa analogía está lejos de ser fortuita, ya que pensamos que un esfuerzo de conocimien-

to en esta materia solamente es exitoso si logra extraer algunas reglas que sólo pueden ser gramaticales.

2.1 La hipótesis del esquematismo tensivo

La hipótesis del *esquematismo tensivo* se vincula —por motivos diversos, que no serán abordados aquí— con Kant, con Cassirer y con Saussure. Y postula que una magnitud propioceptiva depende de su *fórmula prosódica*, es decir, del “arreglo” de sus *valencias* intensivas y extensivas. La hipótesis del esquematismo tensivo no contradice el imperativo del análisis, sino al contrario. El *sentido* de nuestros afectos, no tanto indecible sino difícilmente decible, *se resuelve* en intensidad y extensidad, siendo siempre esta última regida por la primera. Si ese no fuera el caso, la intensidad lo único que haría sería escoltar la extensidad; o en el mejor de los casos, subrayarla, algo así como en el piano la mayor parte de las veces la mano izquierda se limita, al menos en apariencia, a acompañar a la preeminente mano derecha. Esas dos dimensiones admiten, a su vez, dos subdimensiones cada una: (i) la intensidad tiene como subdimensiones el *tempo* y la *tonicidad*; (ii) la extensidad tiene como subdimensiones la *temporalidad* y la *espacialidad*. La relación entre las dimensiones es, ya lo hemos dicho alguna vez, *modal*, en la que la intensidad *domina* a la extensidad, y esa *eficiencia* (Cassirer) de la intensidad ilumina —en inmanencia— la “omnipotencia” del afecto; en segundo lugar, amplía el campo de la metáfora, proponiendo como “razón” de las metáforas equivalencias que no están ya restringidas al principio —frecuentemente pueril— de la semejanza, sino que proceden del reconocimiento del hecho de que dos magnitudes, extrañas la una a la otra según el diccionario, pro-

ducen *grosso modo* los mismos efectos¹. La relación entre subdimensiones que dependen de la misma dimensión se presenta de otro modo; parecería que se rigen por un principio de *composición*: el *tempo* aumenta, acrecienta la tonicidad, y recíprocamente, la tonicidad acelera el *tempo*. Y lo mismo sucede con el encuentro del tiempo y del espacio.

2.1.1 El *tempo*

Es difícil decir cuál de las dos subdimensiones, el *tempo* y la tonicidad, detenta la precedencia. El autor más clarividente a este propósito, Wölfflin, los coloca en *Renacimiento y Barroco*, en el mismo rango, según creemos. La misma observación se impone con respecto a Bachelard, que en un momen-

1 Como ejemplo casi escolar, ofrecemos las primeras líneas del breve poema en prosa de Baudelaire, titulado *Enivrez-vous*: “*Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous*”. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 338. [*Embriagaos*: “Hay que estar siempre ebrios. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo que quiebra vuestras espaldas y os inclina hacia la tierra, hay que embriagarse sin tregua. ¿Pero con qué? Con vino, con poesía o con virtud, a vuestro gusto. Pero embriagaos”].

Hay que plantear aquí que las metáforas son *condicionales*, es decir, tributarias de la dirección atribuida al campo discursivo. El poema de Baudelaire, escogiendo explícitamente el *sentir*, si no el *resentir*, coloca dos tipos de magnitudes: (i) la del *Tiempo*, como abyecto; (ii) la de aquellas magnitudes capaces de hacer fracasar ese “Tiempo” abyectal. En ese sentido, las relaciones semánticas que pueden hallarse entre esas magnitudes, una vez que han sido extraídas de ese campo discursivo, no cuentan más. Ya sabemos que la *poesía* y la *virtud* hacen mala pareja en la reflexión estética de Baudelaire.

to aprecia la celeridad depredadora de Lautréamont, mientras que en otro exalta la fusión del sujeto y del objeto por efecto de la tonicidad². En la posición que nosotros adoptamos únicamente el orden de sucesión de las dimensiones es significativo; el orden de las subdimensiones, en el estado actual de la investigación, es reversible.

Utilizaremos las indicaciones proporcionadas por los grandes diccionarios para constituir las en *corpus* de análisis, con el fin de no faltar a la objetivación. Aceptamos las definiciones de los diccionarios como si fueran esos informadores reclutados por la investigación etnográfica, como las versiones de un mito por Lévi-Strauss³, absteniéndonos de todo juicio de valor al respecto, puesto que su formulación supone acabado el análisis, lo que resulta algo contradictorio. Son lo que son y no queda más remedio que “trabajar con ellas”. Sin embargo, antes de comenzar la investigación propiamente dicha, se impone una observación previa: los lingüistas semióticos han insistido, en función de su proyecto personal, en la *diferencia* (Saussure), en la *complejidad* (Brøndal), en la *dependencia* (Hjelmslev) y en la *oposición* (Jakobson, Greimas), pero el concepto de *intervalo* —que nosotros acogemos como un sincretismo de la dirección y de la cantidad vivida, ya que, para la hipótesis del *esquematismo tensivo*, la cantidad expresa la dirección— no ha recibido, salvo en Sapir, la consideración que merece. Uno de los argumentos que militan a favor de una se-

2 “En resumen, el realismo del imaginario funda al mismo tiempo el sujeto y el objeto. Y es entonces cuando la intensidad se siente como una tonalización de todo el sujeto”. Bachelard, G. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: J. Corti, 1992, p. 91.

3 Lévi-Strauss, C. “La structure des mythes”, en *Anthropologie Structurale I*. Paris: Plon, 1958. [“La estructura de los mitos”, en *Antropología estructural I*. Buenos Aires: Eudeba, 1970].

miótica del *intervalo* se refiere al término neutro, el cual pone en aprietos a la mayor parte de las teorías que se limitan a mencionarlo. Para las teorías que plantean primero los términos que ponen luego en movimiento, el término neutro se encuentra, por decirlo así, en el “punto muerto” de la dimensión semántica, ya que el contenido está reservado a los términos saltantes, el uno positivo, el otro negativo; pero si la *foria* es la primera, si, como lo asegura Bachelard, “... las cualidades no son para nosotros estados sino devenires. ...”⁴, la significación del término neutro, “semánticamente vacío”, se convierte en “semióticamente lleno”. El término neutro se convierte en un punto crítico, en un punto crucial, ya un repulsor, ya un atractor; el término neutro puede ser, en ciertos casos, el lugar y el signo de un exceso. Con esta precaución por delante, emprendemos la caracterización de la *dulzura* en cada una de las subdimensiones indicadas.

En relación con el *tempo*, la dulzura es descrita por el diccionario *Micro-Robert* en los siguientes términos: “cualidad de un movimiento progresivo y suelto de aquello que funciona sin choque ni ruido. Dulzura de un mecanismo”. Esta definición, conforme, a pesar de las apariencias, con las recomendaciones de Aristóteles, vincula la dulzura con la catálisis de la *foria*, a la que hemos procedido, alentados por la observación de Bachelard que acabamos de citar, de tal manera que la dulzura es para nosotros menos una manera de *ser* que una manera de *devenir*⁵. La determinación del *tempo* hay que re-

4 Bachelard, G. *La terre et les rêveries du repos*, p. 89.

5 El auxiliar *ser* en las lenguas modernas no es más que un instrumento desesemantizado, si no “desensibilizado”. En las lenguas antiguas, más atentas a una cierta plenitud existencial, funcionaba de otro modo, según Cassirer: “Se puede constatar por todas partes en el indo-europeo,

clamársela a la progresividad; la *lentitud* de la dulzura puede ciertamente ser planteada intuitivamente, pero esa aproximación evidentemente no basta; la lentitud puede ser inferida de la segunda definición de “progresivo”. El *Micro-Robert* declara primero: “Lo que se efectúa de una manera regular y continua”, y luego, añade: “que sigue una progresión, un movimiento gradual”.

El lazo entre la lentitud y la gradualidad, que preferimos designar como *pasancia*, es de naturaleza estructural: mientras que la *celeridad* virtualiza, si es buscada, y actualiza, si es sufrida, los *grados*; la euforia, la felicidad particular de la *lentitud* depende, en gran parte, del hecho de que visita, gusta, honra cada grado que recorre. Al modo de los fonetistas, que consideran que la /ch/ española no comprende más que un solo fonema, nosotros admitimos que la *lentitud-progresividad* no forma más que una sola magnitud del plano del contenido.

Otros dos rasgos deben ser mencionados: la *continuidad* y la *uniformidad*. Dejamos de lado por ahora el estudio de la continuidad.

por hablar solamente de él, que las múltiples designaciones que sirven para exponer el ser predicativo, remontan todas a una significación originaria, la existencia: ya sea entendida esta última en un sentido muy general, como una simple presencia, ya lo sea en un sentido particular y concreto, como vida y aliento, como crecimiento y devenir, como duración y permanencia”. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 1. Paris: Minuit, 1985, pp. 291-292. [*Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 307-308] Cómo dejar de pensar, entonces, que la poesía moderna se empeña en *reencontrar*, por caminos que le son propios, eso que muchos han llamado una *donación originaria*, de la que las lenguas no estarían muy alejadas.

La uniformidad, referida a la tensión (*aceleración vs. desaceleración*) se presenta como el término neutro de la subdimensión (*no acelerante + no desacelerante*). ¿Cómo establecerla? Obtenemos la uniformidad a partir de la facilidad enunciada en la definición de la dulzura. En efecto, la facilidad de un proceso en curso mide los *valores* respectivos —en la acepción física del término— del programa y del contra-programa, difuso o preciso, que el programa debe enfrentar y reducir para llegar a buen término. Llamaremos, por nueva comodidad, Δ_1 la energía supuesta del programa, y Δ_2 , la energía del contra-programa. A partir de aquí se pueden presentar dos situaciones elementales: (i) si Δ_1 es inferior a Δ_2 , el programa se resentirá, y en virtud de un principio de fatiga inmanente al ser vivo, la progresión de Δ_1 será cada vez más penosa; si Δ_1 decrece y tiende hacia cero, entonces Δ_2 bloqueará a Δ_1 ; (ii) si Δ_1 es superior a Δ_2 , la progresión de Δ_1 será fácil, y si Δ_2 decrece, será más fácil a cada momento. Cuanto más tiempo Δ_2 sea superior a Δ_1 , tanto más imperativo será para Δ_1 acelerar; si por el contrario Δ_2 no pone obstáculos al avance de Δ_1 , la instancia aspectual de control que apoya el programa no tiene que hacer más que dejar correr a *tempo constante* el proceso.

Es claro que si el *tempo* es uniforme, el único objeto interno del programa es la *duración*, tal como Valéry considera que “la recta es la línea cuyo trazamiento no depende más que del tiempo —(*o una sola variable*)—, y la distancia (intuitiva) es la magnitud de esa coerción, el tiempo”⁶.

Si retomamos la situación en la que [$\Delta_1 < \Delta_2$] y si atribuimos a Δ_1 y a Δ_2 valores extremos, [$\Delta_1 = 0$] y [$\Delta_2 = 1$], en la

6 Valéry, P. *Cabiers*. Tome 2. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1974, pp. 784-785.

hipótesis de que el intervalo máximo fuera $[1 \leftrightarrow 0]$, en tal caso, el programa, como ya lo hemos dejado entender, *se bloquea*, y exige lo antes posible, de parte del sujeto que lo asume, una respuesta, si no una réplica. Una de las respuestas posibles al bloqueo que sobreviene es la cólera, y más exactamente la *prosodia* cifrada de la cólera. En efecto, según la expresión de Bachelard, “La cólera es aquí aceleradora”⁷, y “aquí” designa el “duelo del obrero y de la materia”. Una cuestión surge ahora, sin embargo: *¿Qué* es exactamente lo acelerado? Si llamamos P_1 al programa del sujeto, entendido como cálculo, como ajuste de un fin a unos medios, y P_2 al contra-programa que aparece de súbito, “desastroso” en la terminología de M. Blanchot, el sujeto, al que suponemos tenaz o incapaz de elegir, responde a P_2 no con P_1 , pues ese programa acaba de fracasar, sino con la cólera, es decir, con un contra (contra-programa), que se inscribe como P_3 . Este contra (contra-programa) P_3 tiene la virtud de mostrar —como por hipotiposis—, por el hecho de su frenesí, lo que *aún no* es como si *ya* fuera, por usar la expresión de P. Valéry⁸. De tal suerte que podemos formular la igualdad siguiente, suponiendo que si P_1 ha sido previsto a una velocidad $[v]$: $[P_1 \times v]$, P_3 no es otra cosa que P_1 , pero ejecutado a una velocidad $[n]$, siendo el índice $[n]$ creciente:

$$P_3 = P_1 \times v_n$$

7 Bachelard, G. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: J. Conti, 1988, p. 60. [*La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 72].

8 *Nociones de retraso*:
Lo que es (ya) (aún no) es —he aquí la Sorpresa.
Lo que (aún no) es, ya es —he aquí la Espera.
 Valéry, P. *Cabiers*. Tome 1. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1973, p. 1290.

El *ya* fantasmático propio de P_3 es, pues, imputable al *tempo* [vn], el cual borra en su carrera, si no en su vértigo, el *aún no*⁹ pronunciado por P_2 . Y es así como Bachelard, más que perspicaz, lo entiende, ya que después de la frase que acabamos de citar, añade de inmediato: “Por lo demás, en el orden del trabajo, toda aceleración reclama una cierta cólera”.

2.1.1 La tonicidad

Nuestra definición de referencia de la dulzura: “cualidad de un movimiento progresivo y suelto de aquello que funciona sin choque ni ruido”, comporta dos segmentos; el primero, conjuntivo; el segundo, disyuntivo. Es este último el que examinaremos ahora. Es a su vez un segmento doble, y es el segmento privativo “sin choque” el que nos ocupará en un primer momento.

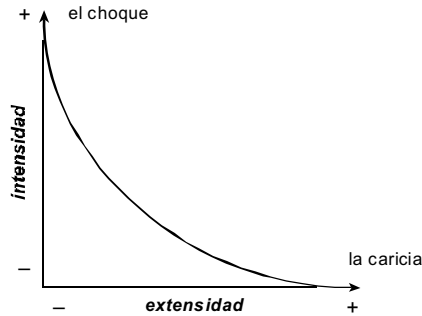
El *Micro-Robert* propone dos definiciones de la configuración del “choque”: “acción de chocar, su resultado”; y “oposición brutal, choque que resulta de un desacuerdo, de una disputa”.

La primera definición revela un sincretismo aspectual corriente y nos remite a /chocar/: “tocar rudamente, entrando bruscamente en contacto con algo”.

La segunda, que establece un lazo causal entre una intersubjetividad conflictiva y una perturbación de la prosodia, se vincula con la definición de /chocar/: “tocar rudamente, entrando bruscamente en contacto con algo”, que extiende al

9 Si admitimos la ecuación *aún no* = *no de inmediato*, entonces el *aspecto* se coloca bajo la dependencia manifiesta del *tempo*.

ámbito de lo humano. Esta configuración del /choque/, desde el momento en que evocamos su antónimo, la /caricia/, se inscribe fácilmente en el *espacio tensivo* del declive:



En los dos casos, es la vivencia del cuerpo propio la que está en juego, si bien esa vivencia se presenta: (i) en intensidad, como un *sobrevénir*, pues lo “brusco”, en su generalidad, es definido como aquello “que es súbito, que nada lo prepara y que no se deja prever”; (ii) en extensión, como una *concentración*, como una condensación extrema.

La configuración del choque pone en juego, por sincretismo, el cuerpo que siente y el cuerpo que trabaja, el cuerpo obrero. Este último no puede dejar de considerar la materia como algo resistente de hecho y como hostil de derecho:

Ese trozo de madera que deja mi mano indiferente no es más que una cosa, y está muy cerca de ser solamente el concepto de una cosa. Pero si mi cuchillo se regodea al tallarla, esa misma madera se convierte inmediatamente en algo más que sí misma, se transforma en una sobre-cosa, incorpora todas las fuerzas de la provocación del mundo

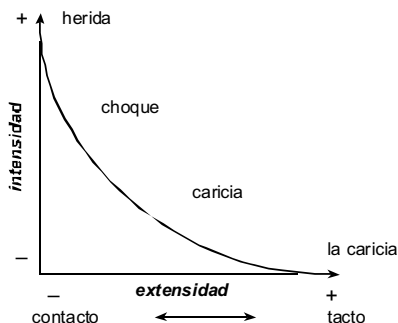
resistente, acepta naturalmente todas las metáforas de la agresión¹⁰.

Si nos interesamos ahora más particularmente por el cuerpo que siente, nos acercamos a un lugar donde lo sensible —en la acepción medical del término— es susceptible de dos lecturas diferentes: (i) en el nivel *somático*, es decir, en cuanto manifestado oscuro, apenas legible, se presenta como *interoceptivo*; (ii) en el nivel *imaginario*, es decir, en cuanto manifestante, más legible, aparece como *propioceptivo*. En efecto, cada una de estas caras de la semiosis inmediata del “fenómeno de expresión”, según Cassirer, ilumina esa semiótica del /choque/ conjurado que es potencializado, que permanece sin discontinuidad en el trasfondo de la dulzura: (i) la “masa protoplásmica”, ¿no es “ya irritable y contráctil”, según Bergson, lector sin duda en este punto de Cl. Bernard? (ii) según M. Pradines, releído por D. Bertrand, la relación del “yo” con el “no-yo” es ante todo y siempre *fiducial*: ¿el “yo” debe, de derecho, y puede, de hecho, confiar en el “no-yo”, que lo rodea por todas partes”?¹¹ El contrato pone un término a esa desconfianza original, o permite más bien a los contactantes-contratantes actuar con fingimiento? ¿Cómo evitar preguntarse por la solidez de los compromisos? Sea lo que fuere, estamos en condiciones de completar el dispositivo anterior colocando el /choque/ y la /caricia/ como *subcontrarios*, según la acepción

10 Bachelard, G. *La terre et les rêveries de la volonté*, pp. 39-40 [en español: p. 51].

11 La expresión de Merleau-Ponty referida al encercamiento del yo por el no-yo: “Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no delante de mí” (*L’œil et l’esprit*. Paris: Folio-essais, 1989, p. 59) puede dar lugar tanto a un sentimiento monárquico, caro a Bachelard, como a una desesperación sin salida.

que este término tiene para Sapir. Basta para ello con desplazar las *valencias* intensivas y extensivas del /choque/ y de la /caricia/ a fin de producir los términos *contrarios* complementarios: (i) el /choque/ se queda “más acá” de la /herida/ si la orientación tensiva del campo discursivo es proporcionada por el declive de la intensidad; (ii) el /roce/ se coloca “más allá” de la /caricia/ si la orientación es la del acrecentamiento del tacto, entendido como distancia subsistente entre el “no-yo” y el “yo”. Tendremos entonces la declinación siguiente, que reposa en el enmarcamiento de los *subcontrarios*: el /choque/ y la /caricia/ por sus *contrarios* hiperbólicos respectivos: la /herida/ y el /roce/.



La tensión entre generalidad y especificidad, cuya anti-güedad es enteramente respetable, sigue siendo incierta. En efecto, si un término específico es definido por su posición en el arco de esquematización y por las *valencias* que precisan esa posición, la significación del término genérico insertado en el discurso, sigue creando problemas. La pertenencia al *espacio tensivo* ofrece una nueva pista: un término estabilizado puede ser definido por un valor de *sitio* restringido, dirigido por la puntualidad, produciendo una especificidad celosa, o puede ser definido por un valor de *zona*, procurando al térmi-

no una suerte de *elasticidad*. Con estas consideraciones previas, el término genérico que podemos proponer, */tocar/*, es susceptible de ocupar, en francés, todas las posiciones, ya que */rozar/* es definido por el *Micro-Robert* como: 1. “Tocar ligeramente (con la punta de los dedos, de los labios); 2. (Abstracto) Tocar apenas (un tema), examinar superficialmente”. Pero */tocar/* puede entrar en sinonimia o en metonimia con */herir/* y en sinonimia con */chocar/*. El término genérico sería entonces definido por un valor de zona extendida.

El segmento “sin choque” no es redundante, sino de precaución. Comporta por presuposición una indicación de orden estrictamente morfológico, relativo al imaginario de la corporeidad posible de las figuras del mundo. D’Alembert aborda en estos términos la noción de cuerpo sólido:

Supongamos que tengo entre las manos un cuerpo sólido cualquiera; distingo en él de inmediato tres cosas: extensión, límites en todos los sentidos e impenetrabilidad; si hago abstracción de esta última, me queda la idea de extensión y la de límites, y esta idea constituye el cuerpo geométrico... Hago luego abstracción de la extensión o del espacio que este cuerpo encierra, para no considerar más que sus límites en todos los sentidos; y esos límites me dan la idea de superficie que se reduce ... a una extensión de dos dimensiones...¹².

La solidez actualiza el */choque/*, y este último, a su vez, actualiza la */herida/*; la *impenetrabilidad* interviene aquí como forma hiperbólica de la resistencia y, por reciprocidad, de las perspectivas, como invitación, provocación, desafío urgente; y muy pronto motiva las conductas de agresión, incluso de sa-

12 Artículo “Superficie” en el *Gran Robert*.

dismo, que Bachelard reúne en la configuración del corte que /hiere/, tanto si se aplica a la madera como a la carne que pone “al rojo vivo”. De suerte que la *dulzura* previene la adversidad, la aspereza sin indulgencia, siempre posible, de los cuerpos que se encuentran. En el fondo, la dulzura interviene como programa de apoyo que vela por virtualizar el *contacto*, si no el impacto, y por actualizar el *tacto* de las /caricias/ y de los /roces/.

Tales preocupaciones no son solamente propias del discurso, del habla, sino también de la lengua. En *La categoría de los casos*, Hjelmslev indica que la primera dimensión es la de la “dirección”, que opone el “acercamiento” al “alejamiento”; la segunda concierne a las posiciones posibles de dos objetos colocados frente a frente.

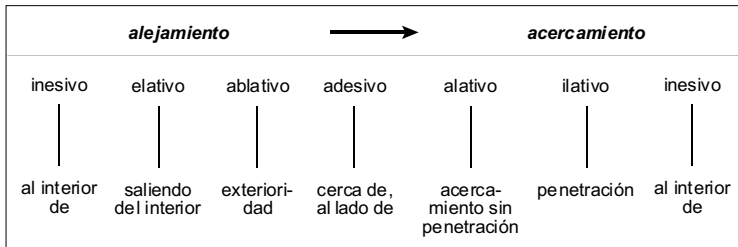
Esta diferencia es la que se da entre una relación espacial en la que uno de los objetos considerados está contenido en el interior del otro, y una relación espacial en la que uno de los objetos considerados es exterior al otro¹³.

Según el sistema más rico en casos, el del *tarabassan*, los casos mencionados por Hjelmslev en la misma página parece que tienen por función aspectualizar la *progresividad*—la lentitud de la progresividad es la “madre” de la dulzura— del “acercamiento” entre dos cuerpos sólidos impenetrables; por tanto, para el imaginario tienen que ser penetrados lo más pronto

13 Hjelmslev, L. *La catégorie des cas*. Munich: W. Fink, 1972, p. 128. [*La categoría de los casos*. Madrid: Gredos, 1978, p. 172].

En el tomo primero de *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer cita a F. Müller: “Esas lenguas no se contentan con quedarse al lado del objeto; se podría decir casi lo contrario, que penetran en el interior del objeto y que ponen morfológicamente en oposición el interior y el exterior...”. Op. cit., p. 165 [en español: p. 174].

posible¹⁴. Los casos mencionados pueden inscribirse en una progresión razonable, como la siguiente:



Esta distribución completa, condicionalmente, el paradigma del “tocar”. Lo que falta a esta distribución de elementos es el reconocimiento del predominio de la intensidad sobre la extensidad por medio de sus dos subdimensiones, el *tempo* y la tonicidad; esta disposición concierne a la extensidad, es decir a la temporalización y a la espacialización, a la temporalización, que “toma tiempo”, y a la espacialización, que, por analogía, “toma espacio”.

Nos queda por examinar el segundo segmento disyuntivo: “sin ruido”. Pensamos que este segmento plantea dos cuestiones: (i) la de su relación con el “funcionamiento”, y

14 Seguimos aquí a Baudelaire en “Le flaçon” (*El frasco*):

*Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.*

[“Hay perfumes tan fuertes para los que toda materia es porosa. Se diría que hasta *penetran* el vidrio”].

Flores del mal. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 221. Edición bilingüe.

La impenetrabilidad del vidrio ¿no mide acaso la “penetrancia” inesperada, sorprendente, milagrosa del perfume? La ubicación de estos dos versos al comienzo del poema los convierte casi en un teorema, cuya demostración sería el resto del poema.

más generalmente con el *hacer*— sea el que sea; (ii) la de su relación con el “ruido”.

El primer punto ha sido abordado en diferentes ocasiones por C. Lévi-Strauss en *Mitológicas*. El ruido es producido y “añadido”, las más de las veces, para marcar un disfuncionamiento grave, especialmente para estigmatizar un nuevo casamiento desaprobado por el grupo¹⁵, pero en otros casos permite oponer el *tempo* de un primer funcionamiento al de uno segundo:

La producción de fuego por percusión es tan rápida como la otra —*la producción de fuego por frotamiento*— es lenta. Esta doble oposición: rápido, ruidoso/lento, silencioso, remite a aquella, más fundamental, que hemos puesto de manifiesto en *Lo crudo y lo cocido* entre lo que hemos llamado el mundo quemado y el mundo podrido; la encontramos en el seno mismo de la categoría de lo podrido, donde se refleja bajo dos modalidades, que son, respectivamente, la de lo mohoso (lento, silencioso) y la de lo corrompido (rápido, ruidoso): esta última es sancionada por la *cencerrada*¹⁶.

Queda claro que sobre este punto preciso los análisis de Bachelard y de Lévi-Strauss, conducidos a partir de *corpus* extraños unos a otros, se recortan: el tratamiento de los sólidos, modalizados como cerrados, reclaman, según Bachelard, la cólera, como si sólo esta última pudiera triunfar sobre su impenetrabilidad; según Lévi-Strauss, exigen una aceleración

15 Lévi-Strauss, C. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964, pp. 292-294. [*Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972].

16 Lévi-Strauss, C. *Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1967, p. 211. [*De la miel a las cenizas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972].

en el plano del contenido, que tiene por correlato en el plano de la expresión un aumento de ruido, denunciado inmediatamente como *excesivo*¹⁷.

Añadamos que para el imaginario vinculado a la *tensión*, según nosotros canónica, entre lo *abierto* y lo *cerrado*, los cuerpos plenos son forzosamente huecos: ¿no era la roca para Hugo una prisión? La razón mítica evita las conminaciones perentorias de la razón científica por medio de la *concesión* y no por medio de la *negación*.

Hemos indicado ya que la dimensión de la intensidad admitía, bajo beneficio de inventario, dos subdimensiones: el *tempo*, que acabamos de examinar, y la tonicidad, cuyo intervalo de referencia es, en la perspectiva de una prosodización del contenido, (*tónico* vs. *átono*).

El tratamiento analítico de la tonicidad presenta dos dificultades: (i) en declive, una afinidad acerca el *tempo* y la tonicidad, en el sentido de que la “ralentización” es correlativa de la atonización; (ii) nada es más frecuente que el sincretismo de la dimensión de la intensidad y la subdimensión de la tonicidad, hasta el punto de que muchas veces la distinción entre *intenso* y *tónico* resulta ociosa.

El *Micro-Robert* propone: “Cualidad de aquello que procura a los sentidos un placer delicado. Dulzura de una música, de un perfume. La dulzura de una piel fina. La dulzura de la temperatura”. Desde el punto de vista lingüístico *stricto sensu*, aparece de inmediato que el “funcionamiento” exige el clasema /*no animado*/ y la “impresión”, el clasema /*huma-*

17 La narratividad greimasiana ha insistido sobre la liquidación de la *carencia* como motor de la narratividad; ¿pero el *exceso* no es acaso el negativo, la razón de la carencia?

no; pero podemos preguntarnos si un fisiólogo no aborda la “impresión” como un “funcionamiento”, aunque sólo sea en defensa propia.

Es difícil, tal vez imposible, “mirar de frente” a la tonicidad. Y se puede pensar, en hipótesis, que las *vivencias de significación* respectivas del *tempo* y de la tonicidad difieren notablemente. Podría suceder incluso que se hallaran en una relación de inversión. Admitamos que las magnitudes intensivas tengan por límites lo *supremo* y lo *ínfimo*, y por término medio, lo *mediocre*, que corresponde al *neutro* (ni...+ ni...) en la terminología habitual.

Es posible, en relación con el *tempo*, cultivar esos límites, de suerte que lo *infinitamente* rápido y lo *infinitamente* lento puedan ser concebidos en razón de las superaciones. El término medio en el caso del *tempo*, es decir, su uniformidad apprehendida como (*ni acelerante* + *ni desacelerante*), es deceptivo y exige cambios de *tempo* que se supone alejan —el hecho es demasiado conocido¹⁸— la posibilidad misma del tedio, de la “anestesia”.

En el caso del *tempo*, el término neutro reclama su actualización incesante, a lo que Bachelard llama, aunque a propósito de la intensidad vivida de las cualidades, la indispensable “tantalización” de lo sensible:

De esta forma, el sentido común no se equivoca cuando repite, siguiendo el lugar común, que los verdaderos poetas nos hacen ‘vibrar’. Pero si esta palabra tiene algún sentido, es preciso que lo ‘demasiado’ exija lo ‘no suficiente’

18 El verso de la Motte-Houdar: *L'ennui naquit un jour de l'uniformité* [El tedio nació un día de la uniformidad] ¿no se ha convertido acaso en un proverbio?

y que lo no suficiente sea inmediatamente colmado por lo ‘demasiado’¹⁹.

Y no es por nada que la música ha hecho alternar lo rápido y lo lento en la forma *sonata* que ha dominado durante varios siglos la composición musical. Las categorías propias de la hipótesis del esquematismo tensivo permiten precisar las magnitudes concernidas. En efecto, ¿cómo evitar las preguntas falsamente ingenuas?: ¿demasiado de *quē*, ¿no suficiente de *quē*? A la primera pregunta, pensamos que hay que responder: (demasiado de *más* + no suficiente de *menos*); a la segunda: (demasiado de *menos* + no suficiente de *más*). Añadamos finalmente que el análisis de Bachelard, al promover estos adverbios, designa implícitamente la potencialización con la “exigencia”, y la actualización con la “colmación”: es decir, dos operaciones discursivas incesantes.

Sin embargo, a pesar de la opinión de Bachelard, el término neutro, en el caso de la tonicidad, acepta, si es que no lo exige, su solo mantenimiento, tal vez porque lo *supremo* y lo *ínfimo* son insoportables para esta subdimensión, y además alteran el lenguaje²⁰. Al menos, es así como M. Blanchot lo entiende cuando “se asoma” a la intensidad, a la tonicidad según nuestra propia convención terminológica:

Únicamente el régimen mediano se deja afirmar o negar; pero ya no hay lugar para la afirmación ni para la negación cuando la tensión más alta o la depresión más baja ...

19 Bachelard, G. *La terre et les vèveries du repos*, p. 90.

20 Si se tolera que el corte radical propuesto por Saussure en el *Curso de Lingüística General* entre la diacronía y la sincronía es moderado, si convenimos en que la lengua no es completamente amnésica, podemos admitir que la presencia de magnitudes estrictamente prosódicas remite

rompen todas las relaciones que podrían ser significadas...²¹.

La evaluación del *quantum* de tonicidad ocurre en las dos dimensiones tensivas: (i) en relación con la extensidad, el *Micro-Robert* plantea, ni más ni menos que Baudelaire en su oscuro soneto*, una red de *correspondencias* entre las vivencias de la música, del perfume, de la “piel fina” y de la temperatura; pero es la identidad tendencial, en razón de la dirección y de la medida íntima, la que las homogeneiza. Dicho de otro modo, el cuerpo auditivo, el cuerpo inhalante, el cuerpo táctil, y en fin, el cuerpo térmico, estos “cuatro” cuerpos inmanentes están sometidos a un “quinto” cuerpo trascendente, “espiritual”, que hace que esos “cuatro” cuerpos se hallen co-

a un período en el que la adquisición del lenguaje estaba dirigida por el “fenómeno de expresión”: “Parece que existe una capa primera de enunciaciones lingüísticas en las que la tendencia a la ‘representación’, dado que de todos modos existe, sólo presenta sus primeros balbuceos, mientras que la lengua evoluciona entonces casi exclusivamente en el seno de elementos y de caracteres puramente expresivos. Parece que el sonido del lenguaje se mantiene aún enteramente en la fase de la simple expresión”. Cassirer, E. *La philosophie des formes symboliques*. Tomo 3. Paris: Minuit, 1988, p. 129. [*Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 133].

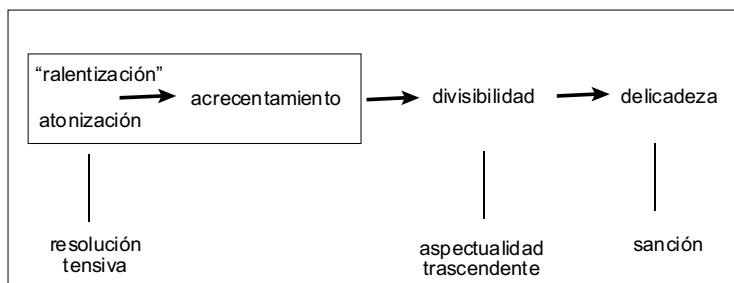
- 21 Blanchot, M. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980, pp. 92-93. No podríamos dejar de decir que Blanchot distingue en el mismo pasaje entre lo *mediocre* y lo *neutro*, siguiendo sin duda a Ed. Jabès, el cual, en *Ça suit son cours*, se ha atrevido a pensar la “desmesura de lo neutro”. Ante este extremo, lo mediocre exhibiría la medida, la normalidad consensual, para muchos desesperante, de la medida, mientras que lo neutro denunciaría la desmesura, el exceso mismo de toda negatividad.

* Se trata del soneto “Correspondencias”, en *Flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 94 [N. del T.].

presentes unos a otros, los desenclava, los mezcla, por la sencilla razón de que lo propio de la extensidad radica en operar por medio de *selecciones* y de *mezclas*, forzosamente inespereadas, si es posible chocantes, pues en caso contrario, ni siquiera tendrían lugar. Quisiéramos añadir que dos magnitudes aceptadas como portadoras de las mismas *valencias* se vuelven por esto mismo “metaforizables”, lo que nos lleva a pensar que la metáfora es un caso particular de mezcla; más precisamente: creemos oportuno distinguir entre la metáfora *figural* y la metáfora *figurativa*; la primera, motivada por la *equivalencia* de las valencias sensibles; la segunda, por la analogía parcial de las configuraciones perceptivas; (ii) en relación con la intensidad, el *Micro-Robert* identifica la valencia de tonicidad como “placer delicado”; desde el punto de vista tensivo, nos encontramos en presencia de un oxímoron algo particular, que merece nuestra atención. El placer es *sintáctico*, y consiste —inmemorialmente— en una disminución, súbita o controlada, de la tensión, o lo que es lo mismo, en una *atoniación* en la perspectiva tensiva. Con esta condición, el placer permanece lo más cerca posible del discurso si se acepta que la vivencia del placer, su culminación misma, se produce en ese lugar sin localización precisa, en el que el *aún no*, la actualización, se retira ante el *ya*, la potencialización; de suerte que la perpetuación del placer —¡esa cuadratura del círculo!— no depende tanto de la memoria misma del sobrevenir como de la memoria de la espera prudente, “esclarecida”, del placer, como si del “fondo mismo del tiempo”, lo *anterior* continuara —religiosamente— fortificando lo *posterior*.

Pero el *Micro-Robert* califica también la dulzura de “placer delicado”, y para la delicadeza, practica el común juego de reenvío entre “delicadeza” y “fineza”. Se perfila así un oxímoron, pues la disminución de la valencia de tonicidad es corre-

lativa de una progresión, de una ganancia en otro orden. Esta inversión del curso de las valencias supone, una vez más, una semiótica del *intervalo*, es decir, de la deformabilidad circunstancial: la conjugación en declive de la “ralentización” y de la atonización hace posible una *expansión* de las sustancias de la expresión que han sido aprehendidas. En pocas palabras, esa conjugación permite al sujeto pasar de la *diferencia* a la *gradualidad*, al matiz. Es significativo que la detección por el sujeto de los más ínfimos matices sea operada, como en el caso de ciertos tests medicales, en condiciones extremas de atención y de concentración, que demandan la inmovilización y el silencio, es decir, los límites respectivos, por el lado de lo ínfimo, del *tempo* y de la tonicidad. El algoritmo que da por resultado la delicadeza pone en línea tres momentos:



El declive tensivo tiene como correlato una dilatación, un acrecentamiento de determinado *continuum* sensorial, el cual, a su vez, hace *divisible* lo que anteriormente se tenía por indivisible, así como ciertos mitos “añaden” un subcielo, que falta

en otros mitos, y que viene a rimar con una “subtierra” más frecuente. En la medida en que toda *sanción* aprecia un acrecentamiento, la delicadeza introducida en el discurso oficializa la sublimación de un *menos* en *más*. En tales condiciones, nos sentimos autorizados a decir que la dulzura, en la medida en que descubre matices inéditos, se convierte en una *poiesis* para el sujeto atento, el cual, apoyado por la dulzura del objeto, logra *ver* lo que *mira*, captar lo que encara. Parece incluso que la relación ordinaria entre la sensación y la percepción se ha invertido en este caso: todo sucede como si la percepción hiciera advertir a la sensación que *cierta cosa*, virtualizada hasta ese momento, estuviera a punto de ser accesible. Como lo indica el *Micro-Robert*, un *nuevo* grado es reconocido en la dimensión de la intensidad o en la de la extensidad²². Si tenemos una situación inicial estabilizadora, definida por el intervalo

$$\dots\dots S_1 \dots\dots S_2 \dots\dots$$

la delicadeza inducida por una fase de atonización, resulta en

$$\dots\dots S_1 \dots\dots S_2 \dots\dots S_3 \dots\dots$$

(ex S_2)

es decir, en la posición de un grado intermedio o suplementario, inédito, lo que significa que S_1 ha cambiado de sucesor:

22 Se mantendrá frecuentemente la distinción: si tomamos el caso del color, en intensidad, tal color se mezclará con blanco o con negro, es decir, se mezclarán estados de la *luz*; en extensidad, se mezclarán dos colores ya discriminados, dado el caso, según su grado de *calor*.

S₂ es nuevo si y solamente si S₃ es efectivamente potencializado como (ex S₂). El matiz, decadencia en ciertos aspectos, resulta una conquista del sujeto y un enriquecimiento del objeto. La virtud semiótica de la sintaxis, ¿consistiría totalmente en la integridad de su memoria?

2.1.3 La temporalidad

Después de haber explorado las *valencias* intensivas del *tempo* y de la tonicidad que afectan a la dulzura, pasamos a investigar las *valencias* extensivas del tiempo y del espacio. Es claro que esta investigación supone algunas cuestiones previas, especialmente en lo referente a la *deformabilidad* del tiempo y del espacio: (i) para aceptar la deformabilidad del tiempo, supondremos que la tensión (*breve* vs. *largo*) predomina sobre todas las demás, y especialmente sobre la tensión (*anterior* vs. *posterior*), que la historiografía coloca siempre por delante; (ii) en cuanto al espacio, recurriremos a la tensión (*cerrado* vs. *abierto*). En declive, una doble concordancia asocia, de una parte, lo */breve/* y lo */cerrado /*, y de otra lo */largo/* y lo */abierto/*.

Esta movilización del tiempo y del espacio marcha un poco a contracorriente, pues la estabilización del flujo continuo de las vivencias se apoya en distensiones temporales y en anclajes espaciales.

En efecto, las coerciones enunciativas que pesan sobre el tiempo y el espacio no agotan la cuestión, y especialmente descuidan sus dinámicas específicas. Únicamente los poetas logran “escuchar” para sí mismos lo que “dicen” el tiempo y el espacio, es decir, logran captar su regulación arcana por el *tempo* y la tonicidad; a saber, que: (i) la celeridad *abrevia* el

tiempo y la lentitud lo *alarga*²³; (ii) la tonicidad *abre* el espacio que la atonía *cierra*. La dependencia de la temporalidad respecto del *tempo* está literalmente expresada en el último terceto del poema de Baudelaire titulado *De profundis clamavi*:

*Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
Tant l'écheveau du temps lentement se dévide.*²⁴

[Envidia la suerte de las fieras más viles que pueden sumergirse en un estúpido sueño./ ¡Tan lenta se devana la madeja del tiempo!].

Sin embargo, en “El poema del *baschisch*”, Baudelaire se contenta con tomar en cuenta “el crecimiento monstruoso del tiempo y del espacio, dos ideas siempre conexas, pero que el espíritu enfrenta sin tristeza y sin miedo. Mira con cierta complacencia melancólica a través de los años profundos y se sumerge audazmente en infinitas perspectivas”²⁵.

Nos hemos encontrado ya con la temporalidad al tratar de la lentitud de la dulzura, y hemos planteado entonces el sema /continuidad/ a ese respecto; sin embargo, dos interrogantes surgen ahora sobre el tema: (i) ¿cuál es la “largura”, ¿cuál es la valencia de esa continuidad? (ii) ¿qué pregunta hay que hacer

23 A este respecto, la expresión de Alphonse Allais: “La vida es corta, pero si uno se aburre, puede alargarla”, es ciertamente mucho más que un desplante.

24 *Oeuvres complètes*, p. 107. [*Flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 169].

25 *Ibidem*, p. 467. Nos permitimos aclarar que Baudelaire emplea el adjetivo “monstruoso” en la acepción que la lengua clásica le daba y no en la acepción teratológica.

antes: ¿cómo es que se produce dicha continuidad temporal?; ¿existe una receta, es decir, un análisis y un protocolo del tiempo? Retomamos aquí la posición de Sapir en relación con la gradación, sobre la cual volveremos al examinar los problemas de la espacialidad. Creemos que el tiempo puede ser “trabajado”, en la acepción culinaria del término, con dos procedimientos: en continuidad, por estiramiento; en discontinuidad, por añadidos. Esta tensión no deja de tener alguna semejanza con la que existe entre el cardinal, que carece de “memoria” y el ordinal que sí “se acuerda”. Esta acomodación sólo tiene sentido para una semiótica del intervalo; en efecto, una de dos: o bien se alarga la medida convenida de un intervalo, o bien se aumenta el número recibido de los intervalos; el estiramiento corresponde a la primera posibilidad, el añadido, a la segunda²⁶. El terceto de Baudelaire que acabamos de citar ilustra, si se permite la expresión, el primer caso, de carácter “geométrico”; para ilustrar el segundo, más bien “aritmético”, pensamos en *L'horloge* (El reloj) del mismo Baudelaire:

26 La concepción kantiana del tiempo y del esquematismo reposa en la derivación siguiente:

cantidad → *número* → *temporalidad*

pero, con el debido respeto, creemos que Kant, en *La crítica de la razón pura*, tiene en cuenta la *serialidad* del tiempo pero no su *elasticidad*: “La imagen pura de todas las cantidades (*quantorum*) del sentido exterior es el espacio, y la de todos los objetos de los sentidos en general, es el tiempo. Mas el esquema puro de la cantidad (*quantitatis*) considerada como concepto del entendimiento, es el *número*, el cual es una representación que abarca la adición sucesiva de la unidad a la unidad (homogénea con la primera)”. (Paris: Flammarion, 1944, p. 174). Sobre esta cuestión, véase Bordron, J.F. “Schéma, schématisation et iconicité”. *Protée*. Vol. 21, N° 1. Paris, 1993, pp. 11-14. No es del todo imposible que el *estiramiento* sea una propiedad del tiempo “vivido”, y el *añadido* una propiedad del tiempo newtoniano, el cual constituye el objeto de *La crítica de la razón pura*.

*Trois mille six cent fois par heure, la Seconde
Chuchote: Souviens-toi! — Rapide avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit: Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!*

[Tres mil seiscientas veces a la hora, el Segundo susurra:
Acuérdate! — Rápido con su voz de insecto, Ahora dice: Yo
soy Antaño, y con mi trompa inmunda te he chupado la
vida!]*

Evidentemente, es tentador, en razón de las concordancias entre subdimensiones, de las que ya que hemos hablado, poner en relación, para dar cuenta de la divergencia de los dos poemas, el *añadido* con la *celeridad*, y el *estiramiento* con la *lentitud*. Pero esta correlación ¿confirma el paradigma de la *consistencia* del tiempo?; la celeridad, por su misma virtud, por su eficiencia, ¿precipita la discreción del tiempo?; la lentitud ¿opera una fusión, una coalescencia de las “partes” del tiempo? Es demasiado pronto para decirlo, pero parece que las dos orientaciones posibles de la *paciencia*, tanto según la “mira” (*visée*): “cualidad de aquello que sabe esperar, guardando la calma”, lo que constituye toda una novela en la perspectiva greimasiana; como según la captación (*saisie*): “virtud que consiste en soportar las disgregaciones, las desgracias”, hacen referencia al *añadido* para la primera; al *estiramiento* para la segunda. En ambos casos, hay *espera*, pero la primera tiene por objeto un *comienzo*; la segunda, un *acabamiento*. M. Blanchot señala que en la paciencia-resistencia hay una cierta exorbitancia: la paciencia, cuando adquiere la forma de una dirección, de una conminación, entra manifiestamente en

* Baudelaire, Ch. *Flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 323 [N. del T.].

el orden del *acrecentamiento*: ¿no me vuelve a pedir acaso lo que *ya* he dado —y no sin esfuerzo—?:

‘Sé paciente’. Palabra simple pero muy exigente. La paciencia me ha separado ya no solamente de mi parte voluntaria, sino también de mi poder de ser paciente: si puedo ser paciente es porque la paciencia no ha usado en mí ese yo en el que me mantengo...²⁷.

Esa duratividad, esa continuidad temporal, nos la proporciona la tercera definición de la dulzura del *Micro-Robert*: “Impresión dulce, placer moderado y calmo”, a condición de introducir la definición de “calmo”: “Estado de lo que no cambia bruscamente o radicalmente; impresión de reposo que de ello resulta”. Esta definición es realmente preciosa para nuestro propósito, pues separa expresamente la valencia vivaz del *tempo* y la valencia tónica de la tonicidad. A partir de la tensión canónica [*breve* vs *largo*], la dulzura es sostenida, atendida, mantenida por dos operaciones distintas: (i) cuando el aumento afecta a lo */breve/*, hablaremos de *alargamiento*, y de “lo que de él resulta”: la vivencia misma de la duración tal como la entendía R. Barthes: “La duración, es decir, la ligazón inefable de la existencia”²⁸; (ii) cuando el aumento afecta a lo */largo/*, es decir, después de una catálisis que nos gustaría calificar de existencial, a lo que ya es, aunque insuficientemente, */largo/*, hablaremos de *prolongación*, y de “lo que de ella resulta”, que es la *permanencia* en su modalidad eufórica, a la que Rousseau, por ejemplo, se acerca en el Quinto Paseo de

27 Blanchot, M. *L'écriture du désastre*, p. 28.

28 Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972, p. 31. [*El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez S.A., 1967].

Rêveries du promeneur solitaire (“Ensoñaciones de un paseante solitario”). Según el autor, consiste en “constituir un estado” a partir de “puntos demasiado ralos y demasiado rápidos”. Como consecuencia, considerando que el *alargamiento* es impracticable en vista de que la valencia de *tempo* es evaluada como “demasiado rápida”, Rousseau se vuelve a la *prolongación* porque ella termina en “un estado simple y permanente, que nada tiene de rápido en sí mismo, pero cuya duración acrecienta el encanto hasta el punto de encontrar en él la suprema felicidad”. El operador aspectual concordante es aquí el *llegar a (parvenir)* (=alcanzar), antónimo de *sobrevenir*.

2.1.4 La espacialidad

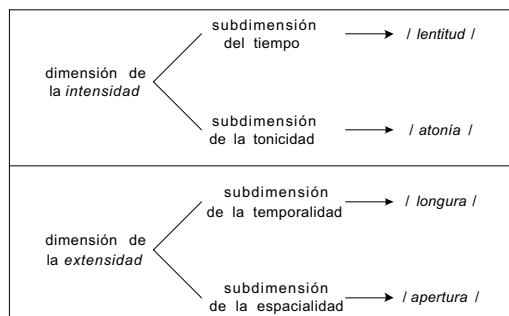
La justificación de la precedencia de la tensión (*cerrado* vs. *abierto*) en relación con el espacio, retoma el modelo argumentativo desarrollado por Sapir a propósito de la gradación:

Podemos decir que las nociones de ‘más que’ y ‘menos que’ se fundan en percepciones de ‘envolvimiento’: si A puede ser ‘envuelta’ por B, si puede estar contenida en ella, colocada en contacto con ella, ya realmente, ya imaginariamente, de tal suerte que se halle dentro de los límites de B, sin desbordarlos, entonces podremos decir que A es “menos que” B y que B es “más que” A...²⁹.

Si el modelo deductivo de Sapir se refiere, según todas las apariencias, a la sola linealidad, podemos aceptar que para

29 Sapir, E. *Linguistique*. Paris: Folio-essais, 1991, pp. 207-208.

las configuraciones bidimensionales y tridimensionales, el envolvimiento, provisto de sus dos potentes funitivos: el adentro y el afuera, resulta el modelo más heurístico. Y completamos esta estructura así: (i) el término complejo sería lo limítrofe, contactado a la vez por dentro y por fuera; (ii) el término neutro sería lo cercano, a condición de tratarlo como una “variedad” sujeta a una aspectualidad crítica: lo cercano no está “ni totalmente” fuera en relación con lo de afuera, “ni totalmente” dentro en relación con lo de adentro. Dos estilos topológicos se imponen a nuestra atención según que el término *ab quo* sea el afuera [afuera → adentro], o el adentro [adentro → afuera]:



La orientación hacia el *adentro* pone por delante la *intimidad* y su posible denegación; la orientación hacia el afuera pone de relieve la *irradiación* y su posible denegación. La intervención de la irradiación permite comprender la definición de la dulzura que ofrece el *Micro-Robert*: “cualidad moral que conduce a no chocar con otro de frente, a ser paciente, conciliador, afectuoso. Dulzura de carácter. Sacar partido de la dulzura de alguien, llevarlo a hacer lo que uno quiere, sin violentarlo”. El rasgo espacial es el de la *apertura*, el de *abrirse a*, es decir, la consonancia feliz de la penetrancia y de la penetrabilidad.

Desde el punto de vista metodológico, quisiéramos hacer dos observaciones: (i) la espacialidad aquí trabajada es *figural*, es decir, última y ambivalente. Última, es decir, sin más allá ni más acá momentáneamente concebibles. Bachelard, en la *Poética del espacio* —¡quién no ha escrito una poética del tiempo!— pone en guardia contra la tentación de una geometrización del espacio, que él denuncia como una “cancerización geométrica del tejido lingüístico de la filosofía contemporánea”³⁰, pero creemos que lo *abierto* y lo *cerrado* funcionan menos como *figuras*, en la acepción geométrica del término, que como *dinámicas* atractivas o repulsivas; en una palabra, como *valores*. El sistema es ambivalente, y espera, si se le permite la expresión, que el discurso haga conocer su *prevalencia* a favor de tal o de cual posibilidad de orientación, que decida en favor de la intimidad o a favor de la irradiación; (ii) esta nueva definición de la dulzura, que da derecho a la acogida, a la apertura, incluye segmentos que se refieren a las subdimensiones ya examinadas: la ausencia de “brusquedad”, regida por el *tempo*; la ausencia de “choque”, regida por la tonicidad; el saber-paciente, que afecta a la subdimensión de la temporalidad. De suerte que las definiciones se distinguen entre sí por la focalización singular de la dimensión o de la subdimensión que ellas efectúan. Lo que nos lleva a imaginar la estructura de la configuración, en este caso, la dulzura, como un dispositivo con facetas, tal que, si una de las facetas acapara la atención, las otras se retiran.

El clasema que aquí actúa es el de las relaciones interpersonales, aunque sabemos que la presencia o ausencia de dulzura permitía antaño discriminar el grado de bondad de los

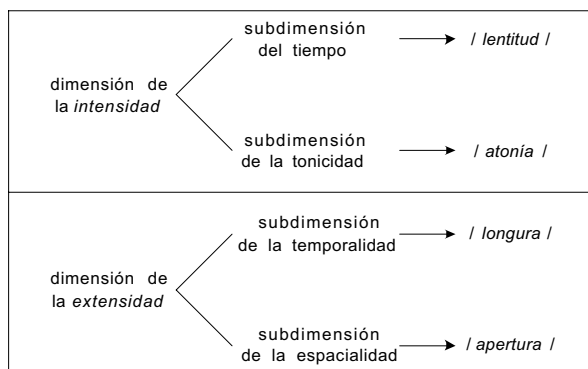
30 Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1991, p. 192. [*La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 251].

sistemas de gobierno a un enunciador ilustrado. La carta CXXII de las *Cartas persas* de Montesquieu, comienza con la frase, audaz para la época: “La dulzura del gobierno contribuye admirablemente a la propagación de la Especie...”. Sin embargo, en el verso mágico de Baudelaire:

Rien ne vaut la douceur de son autorité
[Nada vale la dulzura de su autoridad]*

la dulzura, según creo, es menos empática que “política”.

Nuestra pretensión consiste, pues, en transformar las dimensiones y subdimensiones en preguntas precisas dirigidas a la dulzura, y en demandar a los diccionarios disponibles los elementos de respuesta. Según lo que hasta ahora hemos obtenido, tenemos los siguientes resultados:



* Baudelaire, Ch. *Flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 205 [N. del T.].

Los rasgos semánticos vinculados a las subdimensiones son comparables a las “partículas elementales” de sentido, forzosamente poco numerosas, que los lexemas asocian y ajustan unas con otras y que los diccionarios textualizan lo mejor que pueden por medio de definiciones intensivas, relativamente simples, y de definiciones extensivas inciertas, puesto que dependen del *uso*, es decir, de lo que se dice, de lo que se dice desde hace tiempo, de lo que se dice aún, de lo que ya no se dice, de lo que sólo se dice en ciertas ocasiones...

2.3 La violencia de la dulzura

Una semiótica específica sólo tiene consistencia si es que tiende hacia una gramática, y esta última, a su vez, sólo merece ese nombre si logra distinguir “realizables”, “realizados” y “condiciones de realización”³¹. A este respecto, la problemática de las relaciones examinada en *Tension et signification*³², ha detectado la alternancia de dos estilos, de dos prácticas relacionales: la *implicación* y la *concesión*, simétricas e inversas una de otra. La *implicación* es imperativa, autoritaria, pero “chata”, en el sentido de que su poder de asombrar, de sorprender, de cautivar, es débil, casi nula; sin duda, la implicación prevé, pero precisamente la realización de la previsión, innegablemente gratificante para el *ego* del enunciador, es decepcionante para el enunciatario, que no dejará de murmurar: ¡Bah! ¡Ya lo sospechaba yo! Completamente distinta es la *concesión*: facultativa, sanciona el fracaso de la previsión; por eso

31 Hjelmslev, L. *Essais linguistiques*. Paris: Minuit, 1971, p. 140. [*Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos, 1987].

32 Fontanille J. et Cl. Zilberberg. *Tension et signification*. Liège: P. Mar-daga, 1998.

los gramáticos la han definido justamente como la “causalidad inoperante”; y de hecho, en el lapso definido por la toma de la palabra, señala la *simultaneidad*, de hecho aunque no de derecho, depende de una causa privada de su efecto legal. Con esta condición previa, es no solamente posible, sino también legítimo, plantear una división, una bifurcación de la dulzura en *dos* modalidades distintas: (i) una modalidad dóxica o doxal, que se basa en la implicación, en el “por lo tanto” perentorio, y (ii) una modalidad paradójica o paradójica, que tiene por resorte la concesión, y que trataremos de reconocer a continuación.

Esta segunda modalidad sólo puede ocurrir por una *inversión* de las valencias. “En principio”, es decir, de conformidad con la modalidad doxal, la dulzura es obtenida por la *atenuación*, que hemos definido en otra parte por la cómoda fórmula: *menos de más*, a la cual, a partir de cierto umbral, sucede el *aminoramiento*, definido por la fórmula: *más de menos*; de suerte que el recorrido distensivo completo se desarrolla según el análisis elemental siguiente:

Distensión = atenuación luego, aminoramiento

Este análisis se regula por la orientación *diminutiva* fijada por la atenuación; pero el *acento de sentido* (Cassirer) puede ser desplazado y llevado hacia la orientación *aumentiva* y paradójica del aminoramiento, como si lo que para el sujeto se torna sensible, es decir, operante, fuera una progresión que se dirige hacia su *acmé*, hacia su extremo, negativo en este caso. Lo cual nos invita a considerar una intensidad positiva doxal: la tonicidad misma, y una intensidad negativa paradójica: la atonía. La relación no concierne ya a términos unidos por su contrariedad, sino por una secreta equivalencia, como si nuestro objeto fuera ahora la *violencia de la dulzura*.

El primer ejemplo será tomado de la poesía verlainiana. En el bello estudio que J.P. Richard ha consagrado a Verlaine, insiste una y otra vez sobre el decrecimiento de la tonicidad, escogido como dirección tensiva: “Y vemos que Verlaine prefiriere los olores evanescentes: ‘olor de rosas, suave, gracias al viento ligero de verano que pasa’; los paisajes medio fantasmales, ahogados de irrealidad por el ascenso de las brumas y de los crepúsculos; los sonidos traspasados de silencio desde un comienzo...”³³.

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!
[¡Oh dulce ruido de la lluvia
en la tierra y sobre los tejados!
Para un corazón hastiado,
¡Oh canto de la lluvia!]

Esta estrofa es especialmente notable por la reduplicación de marcas interjectivas y exclamativas en el primero y último versos: *O bruit doux...* *O le chant...* La presencia de la interjección ocurre de derecho en la medida en que Cassirer la califica de *simple* “sonido de sensibilidad”³⁴; por el contrario, la presencia de la exclamación es sorprendente, paradójica si nos atenemos a la definición de Fontanier: “La exclamación tiene

33 Richard, J.P. “Faveur de Verlaine”. *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955, p. 166.

34 Cassirer, E. *La philosophie des formes symboliques*. Tome 3. Paris: Minuit, 1988, p. 129. [*Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 133].

lugar cuando se abandona repentinamente el discurso ordinario para librarse a los impulsos impetuosos de un sentimiento vivo y súbito del alma”³⁵.

Fontanier, como puede observarse, tiene en mente un campo discursivo dirigido por la implicación, y en esa perspectiva, la valencia del *tempo*: lo *súbito*, y la valencia de la tonicidad: lo “vivo”, reclaman, por concordancia, la exclamación; en cambio, en el cuarteto de Verlaine predomina la concesión, puesto que son las valencias *débiles* como la uniformidad del *tempo*, que conduce a la “anestesia” y a la atonía, las que son experimentadas como *estallantes* en el plano del contenido y como exclamativas en el plano de la expresión. Según la hipótesis del *esquematismo tensivo*, el discurso *implicativo* tiene como pertinencia el decrecimiento de la tonicidad, mientras que el discurso *concesivo* traslada el “acento de sentido” sobre el acrecentamiento de la atonía. ¿Se podría establecer el decrecimiento de la tonicidad, como programa de uso y el acrecentamiento de la atonía como programa de base? Es difícil responder a esta pregunta. La poesía de Verlaine tiene la rara capacidad de hacer escuchar esa detonación de la dulzura que la singulariza. Digamos que la sustitución del *ruido* por el *canto* puede ser percibida como plano de la expresión de un *devenir* que, en expresión de P.J. Jouve, “inventa su cualidad”.

Un fragmento tomado una vez más de M. Blanchot va en el mismo sentido:

35 Fontanier, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 370.

'No hay, a mi modo de ver, grandeza más que en la dulzura' (Simone Weil).

Yo diría más bien: nada lleva al extremo si no es la dulzura. La locura por exceso de dulzura, la locura dulce.

*Pensar, disolverse: el desastre de la dulzura*³⁶.

La dulzura, tanto en la afirmación de Simone Weil como en la rectificación de Blanchot, se establece como *valor de absoluto*; en Simone Weil, por medio de la restricción “nada... más que...”; en Blanchot, por medio del giro “nada... si no...”; pero el absoluto no concierne a una simple plenitud, como es el caso de la modalidad doxal a la que se limitan los diccionarios y los usuarios de los diccionarios, sino a una plenitud que colma una vaciedad sin restos, así como en ciertas formas de ascetismo, el sujeto se conjunta sin pesar con una disyunción, que completa y colma su espíritu. El extremo de la dulzura se convierte en ese momento, inapreciable para algunos, en el que el *aminoramiento*, es decir, la aplicación del *más de menos*, culmina; aunque en el campo discursivo así orientado, *ya no hay otra cosa que* “menos”.

Como se habrá podido apreciar, esa inteligencia de lo sensible es privilegio de los pensadores más serios y de los poetas. Baudelaire, en un poema que ha hecho fantasmear a los psicoanalistas, reconoce el *vértigo de la dulzura*:

*Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,*

36 Blanchot, M. *L'écriture du désastre*. Op. cit., p. 16.

*Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et farie à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,*

*Et, vertigineuse douceur!,
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur!³⁷.*

[Así quisiera yo, una noche,
cuando suene la hora de los deleites,
hacia los tesoros de tu cuerpo,
como un cobarde, reptar sin ruido,

Para castigar tu carne alegre,
para maltratar tu absuelto seno,
y hacer a tu costado sorprendido
una herida amplia y profunda.

Y, ¡oh vertiginosa dulzura!,
¡a través de esos nuevos labios,
más estallantes y más bellos,
infundirte, hermana, mi veneno!].

La reducción psicoanalítica de la sucesión de los programas al sadismo no roza siquiera la singularidad del texto, pues el sadismo de los versos:

37 Baudelaire, Ch. "A celle qu'est trop gaie". *Oeuvres complètes*, pp. 216-217. [*Flores del mal*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1997, p. 510].

*Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flan étonné
Une blessure large et cruse,*

afecta al programa de uso, en la jerga semiótica, y no al programa de base. Este último convoca la configuración del “veneno”, que en la obra de Baudelaire jamás es letal, sino por el contrario, vivificante. Y sobre todo, lo que más atención demanda es el estatuto de la tonicidad en el verso:

Et, vertigineuse douceur!

El giro, nuevamente exclamativo, del verso, que tiende hacia el grito, y las valencias intensivas de “vertiginosa”, contradicen las valencias intensivas de “dulzura” desde el punto de vista de la doxa. Por el contrario, si la “dulzura” cifra un acrecentamiento, definido por la aceleración y la tonalización, acrecentamiento que tiende hacia un *limite*, cuyo sobrepasamiento significará inmediatamente un *exceso*, entonces el oxímoron “vertiginosa dulzura”, deja de ser un efecto estilístico y se convierte en figura por derecho propio según la *gramática tensiva*. Las tres estrofas que hemos citado obedecen a una lógica de inversión de las valencias que merece un análisis minucioso, empresa que desequilibraría el presente estudio, limitado a plantear el paradigma tensivo de la dulzura.

Conclusión

La sanción pertenece al enunciatario; sin embargo, “siendo las cosas como son”, no está prohibido al enunciador tratar de influenciarlo. Nos limitaremos a hacer dos observaciones, ligadas entre sí: (i) si una empresa semiótica debe extraer, a

nuestro parecer, los lineamientos de una gramática, haremos valer el contraste entre la *monotonía* de las definiciones intensivas, afectivas, y la *variedad*, la proliferación de las definiciones extensivas, taxonómicas. Ahora bien; esa desigualdad entre los inventarios y el hecho de que el inventario más numeroso *dependa* del menos numeroso, son en el espíritu de Hjelmslev, los resultados de la marcha deductiva; (ii) el inventario restringido comporta magnitudes prosódicas que están en relación, en consonancia, con el cuerpo; en efecto, si se acepta sin dificultad referir la espacialidad al cuerpo: “De hecho, es un dato constatado casi en todas partes que la expresión de relaciones espaciales está estrechamente ligada a determinados términos concretos, y entre ellos, una vez más, destacan las palabras que sirven para designar partes aisladas del cuerpo humano”³⁸; sin embargo, en la medida en que el espacio reclama el tiempo, la tonicidad y el *tempo*, es el sistema de las *categorías tensivas* en conjunto el que debe ser referido al cuerpo, más exactamente, sin duda, a una cierta polifonía del cuerpo, no para constituir una red de universales corporales tan vano como los “sistemas universales de conceptos y los sistemas universales de sonidos”, de los que Hjelmslev se burla en los *Prolegómenos*, sino para establecer el inventario de las latitudes a partir de las que el discurso y las culturas elaboran la partitura de los “posibles” y de los “imposibles” que los singularizan.

Traducción: Desiderio Blanco

38 Cassirer, E. *La filosofía des formes symboliques*. Tome 1, p.16 [en español: p. 170].